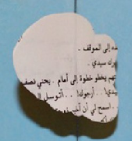
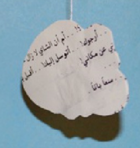


بثينة العيسى





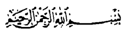



الأعمال الكاملة
t.me/kotbhm

بين صَوْتين

فنّيات كتابة الحوار الروائي

بثينة العيسى



الطبعة الأولى

1435 هـ - 2014 م

ISBN: 978-614-02-2307-3

توزيع



فهرس الأمثلة

المثال المصدر

المثال	المصدر
1	المؤلّفة
2	غسان كنفاني؛ أم سعد. دار منشورات الرمال - قبرص2013 .
3	نجيب محفوظ؛ أولاد حارتنا. دار الشروق - مصر . الطبعة 2014 ،13
4	يوسف زيدان؛ عزازيل. دار الشروق - مصر . الطبعة 2009 ، 11
5	خالد حسيني؛ ألف شمس مشرقة، دار دال للنشر والتوزيع - سوريا. ترجمة: مها سعود. 2007
6	المؤلفة
7	المؤلفة
8	رضوى عاشور؛ الطنطورية. دار الشروق - مصر . الطبعة 2012 ،3
9	سكوت فيتزجيرالد؛ غاتسبي العظيم. دار القدس. ترجمة: نجيب المانع، جبرا إبراهيم جبرا. 1980

10 خالد حسيني؛ عداء الطائرة الورقية. دار بلومزبري، قطر. ترجمة: إيهاب عبد الحميد، 2002

11 جوزيه ساراماغو، العمى. دار المدى، سوريا. ترجمة: صالح علماني. الطبعة 2013 ،3

12 ليلى العثمان؛ حكاية صفيّة. دار الآداب - بيروت. الطبعة 2013 ،1

13 جيوكندا بيلي؛ اللامتناهي في راحة اليد. دار المدى - سوريا. ترجمة: صالح علماني. الطبعة 2009 ،1

14 غسان كنفاني؛ عائد إلى حيفا. دار منشورات الرمال - قبرص2013 .

15 ستيفن كينغ؛ بؤس. الدار العربية للعلوم ناشرون - بيروت. ترجمة: بسّام شيحا، 2007

16 إسماعيل فهد إسماعيل؛ في حضرة العنقاء والخلّ الوفي. الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت. الطبعة 2013 ،1

17 يوسف زيدان؛ ظل الأفعى. دار الشروق - مصر. الطبعة الثالثة، 2009

18 سعود السنعوسي؛ ساق البامبو. الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت. الطبعة 2012 ،1

19 سنان أنطون؛ يا مريم. منشورات الجمل، بيروت - بغداد2012 .

20 سنان أنطون؛ يا مريم. منشورات الجمل، بيروت - بغداد2012 .

21 المؤلفة

"شخصيات الرواية تحاور الكاتب وتتحاور فيما بينها، كي تصل الرواية إلى القدرة على إقامة حوار حقيقي مع قارئها، وهو مؤلفها الأخير."

إلياس خوري

"إنَّ الكاتب الذي لا يكتبُ حوارًا جيّدًا ليس كاتبًا من الدّرجة الأولى".

جورج في. هيغنز

مقدّمة

الكتابة الروائية طريقٌ وعِرة، وحيدة، ومليئة بالشك الذاتي.

كلّ خطوةٍ يخطوها الكاتبُ داخل مشروعه الروائي تزيدهُ ارتيابًا تجاه ما يفعله. كل سطر، كل جملةٍ، كل كلمةٍ، تسبّب لكاتبها أعراضًا جانبيةً من القلق. إذ كيف يمكنك الكتابة بثقة، والرواية عالمٌ يتّسم بكلّ هذا الحجم، تصعبُ السيطرة عليه؟

بالتأكيد، توجدُ لحظاتٌ يشعرُ فيها المرءُ بأنه مُلهَمٌ لكتابة ما يكتُبه، أنّ الأمور تجري على نحو مثاليّ، سماويّ وخارق! ولكنّها لحظات استثنائية، عابرة، والرواية في أكثرها.. يكتُبُها الكدحُ، لا الإلهام.

إنك - حرفيًا - تشقُّ طريقك الوحيدة في الصّخر، وتتساءل طوال الوقت إذا ما كانت أدواتك متناغمة فيما بينها، وإذا ما كانت روايتك تتّسم بالاتساق، وإذا ما كانت مؤثرة، وفعّالة، ومُجدّدة، و..

إن "الكتابة الأدبية ليست سوى نجارة"1، كما يقولُ ماركيز، وهي أيضًا "وظيفة"، كما يراها ساراماغو2. إنها تتطلب حرفيةً عالية، ووعيًا حادًا، بطبيعة القرارات الفنيّة التي يجدر بالروائي اتخاذها ليخرج عمله بالشكلِ المطلوب. وأحد أهم الأسئلة التي تعترضُ طريق الروائي داخل نصّه؛ سؤال الحوار.

كيف يكتبُ الحوار؟

تمثّل كتابة الحوار تحديًا حقيقيًا لكاتب الرواية؛ فهي ترتبطُ بجُملة من الخياراتِ الفنيّة بالغة الدقّة، التي يجدُ الكاتب نفسه مضطرّا للمفاضلة بينها:

متى يكون الحوار ضروريًا، ومتى يكون فائضا عن الحاجة؟ ما الذي يُذكر في الحوار، وما الذي يذكر في السرد؟ أ يكتب بشكلٍ عمودي، أم يكتب مسرودًا؟ وهل يكتب باللهجة أم يكتب بالفصحى؟ وهل يمكن الدمج بين مستويات متعددة من اللغة في الحوار؟ ومتى تظهر الحاجة إلى كسر المتن السردي بحوار، ومتى يتسبب الحوار في خلخلة التدفق الروائي؟ متى يتسبب في تشويق القارئ ومتى يتسبب في إملاله؟

هذه نماذج للأسئلة الحساسة التي تواجهُ كاتب الرواية عند أيّة كتابةٍ حوارية، وغالبًا ما يجد الروائي نفسه مضطرًا للمفاضلة بين مجموعة من الخياراتِ، عن طريقِ المحاولة والخطأ، فيما يشبه العمل المختبري، ويستغرقه الأمر عشرات المحاولات من الكتابة والمحو، حتى يصل إلى الصيغة المطلوبة.

تقولُ غلوريا كيمبتون:

"عندما تقدم على كتابة قطعةِ حوار، أي حوار، تذكّر بأن تنسى. تنسى ماذا؟ بأنك تكتب حوارًا. يجب أن نن-زلق داخل شخصياتنا وأن نكونهم. ومن داخل شخصياتنا، نبدأ الكلام"3.

إن كيمبتون محقّة تمامًا، ولكنّ الأمر لن يكون بالبساطة التي ذكرتها إذا قرّرتَ أن تتقمّص شخصية بعيدة عن تجربتك الذاتية، عن ثقافتك وجغرافيتك وزمنك وجميع خبراتك وقراءاتك.

إن أكبر تحديّات الكتابة الحوارية هي تلك المتعلقة باستجلابِ صوت الشخصية؛ واضحًا ونقيًا ومتمايزًا عن بقيّة الشخصيات. تزداد صعوبة الموقف طرديًا، مع ازديادِ عددِ الشخوص، والرواية - كما نقول دائمًا - نصّ ديمقراطي، تتجاور فيه الأصوات، تتعدّد وتختلف.

إن المفاضلة بين الخيارات الفنّية المتعلقة بكتابة الحوار، تشبهُ المفاضلة بين درجاتٍ لونيّة مختلفة من الرماديّ، بعينين يغشاهما الضباب. يحتاج الكاتب إلى قدرٍ وافرٍ من البصيرة لكي يتبيّن الفرق بين تلك الدرجات، وأن يعي طبيعة المكاسب والخسائر، الفنية والموضوعية، المترتبة على اختياره.

لا شكّ بوجود تلك اللحظات الفائقة، لحظاتٍ يتدفّق فيها السّرد، بسخاء، بين يديّ الكاتب، لحظاتٍ من النشوة الخالصة، ولكن، في كلّ مرة ينقطع فيها هذا التدفّق بسبب مشهدٍ حواري، يشعر الكاتب بأنه يقوم بوثبة، إذ يشبه الأمر القفز من مقامٍ موسيقي إلى آخر، أو من تردّدٍ موجيّ إلى آخر. يحتاج الروائيّ إلى براعةٍ حقيقية لتحقيق هذا الانتقال بالرشاقة المطلوبة، دون أن يزعج الأذن الداخليّة للقارئ.

إن الهدف من هذا الكتاب هو أن يضيء جملة من الأسئلة الفنية المتعلقة بكتابة الحوار الروائي، وأن يناقش أهمّ الآراء بهذا الصدد.

وجديرٌ بالذكر أن ننوّه، منذ البدء، بأن مناقشة أي موضوع إبداعي، أدبي أو فنّي، كما نعرفُ جميعنا، لا يحدث على أرضية (الصواب والخطأ) بل على أرضية (السبب والنتيجة)، وخليقٌ بالكاتب الذي يتعاطى مع صنعته بجدية أن يتبيّن طبيعة النتائج التي تتمخض عن الخيارات التي يتخذها خلال كتابته لعمله، وأن يكون مسئولاً عنها.

ما هو الحوار؟

"الحوار هو محادثة، لا أكثر ولا أقل"، كما تقول غلوريا كيمبتون. إنّه الكلام المتبادل بين شخصيتين أو أكثر داخل الرواية.

يصفُه ستيفن كينغ بأنّه "الجزء الصّوتي" من العمل، وهو أساسيٌ في بناء الشخصيات، وتكثيف الحبكة، ودفع الحدث إلى الأمام.

يعتبره عبد الرحمن منيف "الشّريان الذي يمدّ الرواية بالحياة"؛ لأنه الجزء البشريّ، الطبيعي، المتخفّف من التكلّف، داخل النّص.

الحوار هو أحد أنجع الأدوات الروائية التي يملكها الكاتب لكي تبدو شخصيّاته حقيقيّة وقريبة من القارئ. من خلاله تتجلى أفكارها ومشاعرها، وتتكشّف خصائصها الداخليّة.

نجاحُ الحوار قد يأخذ الرواية إلى الخلود، بإمكان سطرٍ حواريّ أن يعبر الزمن ليصير جزءًا من وجداننا الجمعي وتكويننا الثقافي. جميعُنا نحفظ مثلاً، تلك العبارة المقتبسة من رواية "عائد إلى حيفا" لغسّان كنفاني: "الوطن يا صفيّة.. هو ألا يحدث ذلك كلّه". حتى الذين لم يقرؤوا الرواية يعرفونَ هذه العبارة.

يحقّق الحوار الناجح في الرواية مجموعة من الفوائد:

1) يقدّم للقارئ صوتًا بشريًا يألفه.

2) يؤجّج الصراع، ويحدّد المشكلة، وبعبارة أخرى: يكثف الحبكة.

3) يعتبر وسيلة ناجحة لذكر معلومات مهمّة عن القصة بعيدًا عن التلقين المباشر من الراوي إلى القارئ.

4) يكشف عن طبائع شخصيات العمل؛ أنماط تفكيرها، خصائصها الداخلية، تطابق أقوالها مع أفعالها، مشاعرها ورؤيتها للعالم.

من شأنِ الحوار إذن، أن يباركَ العمل الروائي، أن ينعشه ويمنحه الألوان، وأن يعزز تماسكه وتدفقه.

قدرة الشخصيات على الإقناع وقدرة الرواية على التشويق تتوقّفان في أحيانٍ كثيرة على براعة الكاتب في صياغة حواراتِه. يبقى السؤال الآن هو: كيف يُكتب الحوار؟

كيف يكتب الحوار؟

إليزابيث بوين، كاتبة قصّة قصيرة وروائية أنجلو إيرلندية (1899-1973)، ترى بأن كتابة الحوار تتطلّب براعة فنيّة أعلى من أيّ مكوّن روائي آخر. لماذا؟

"لأنه يجب على الحوار أن يبدو واقعيا، دون أن يكون كذلك" على حدّ تعبيرها. فالنقل الأمين للحوارات الواقعية، كما هي، كما لو أنها منسوخة من الواقع، من شأنِه أن يقتل الرواية، "ففي الحياة الواقعية، كلّ شيء مخفّف، وفي الرواية، كلّ شيء مكثف".

وعليه تتساءل بوين: إذن ما هو العنصر المهم الذي يجب أن تقلّد الرواية فيه الواقع؟ وتجيب: "إنه العفوية". فالمطلوب من الحوار أن يبدو "عديم الفنيّة" على عكس باقي مكوّنات النص الروائي، وحقيقة الأمر، أنه من الأصعب الأمور قاطبة، أن تطلب من فنانٍ بأن يصنع فنّه دون أن يبدو على فنّه أن فن! إنهٔ فنٌ مضاعف.

تقول بوين:

"إذن ما الذي يجب على الحوار الروائي، خلف قناع الواقعية المزوّرة، أن يكونه؟ وما الذي عليهِ تحقيقه؟ يجب أن يكون موجّهًا، مقصودًا، وذا علاقة. يجب أن يُبلور الموقف، أن يعبّر عن الشخصية، وأن يدفع الحبكة".

ترى بوين بأن الحوار هو "الجسرُ الرّفيع الذي يجب عليهِ، من وقتٍ إلى آخر، أن يحمل وزن الرواية كلّه"، وعلى كاتبِ الرواية أن ينتبه لأمرين:

"1) أن الجسر موجودٌ ليسمح له بالتقدم إلى الأمام،

2) أن الجسر يجب أن يكون صلبًا بما يكفي ليتحمّل الوزن"[4].

ومن أجلِ تدشين جسرٍ بهذه المواصفات، وضعت إليزابيث بوين سبعة قواعد لكتابة الحوار الروائي بشكلٍ ناجح**5**.

قواعد كتابة الحوار الروائي لإليزابيث بوين:

1) يجب أن يكون الحوار موجزًا.

2) يجب أن يشكّل إضافةً لمعرفة القارئ الحالية.

3) يجب ألا يحتوي على الكلمات الروتينية في الحوارات العادية.

4) يجب أن يتضمن حسنا عفويًا، ويخلو - مع ذلك - من التكرار الوارد في الكلام الواقعي.

5) يجب أن يحافظ على حركة القصة.

6) يجب أن يكون كاشفا لشخصية المتكلّم، سواء بشكل مباشر أو غير مباشر.

7) يجب أن يظهر طبيعة العلاقات بين الشخصيات.

وعلى ضوءِ القواعد السبعة هذه، ستتم مناقشة فنّيات الكتابة الحوارية للنّص الروائي.

ستكون قواعد إليزابيث بوين (نظرًا لوضوحها ودقّتها) نقطة الانطلاق للالتقاء مع آراء كتّاب آخرين من أصحاب الصنعة الروائية، على أمل أن يسفر تلاقي الرؤى، مدعّما بالنماذج المذكورة في الكتاب، في بلورة رؤية واضحة حول طبيعة الكتابة الحوارية، وما ينبغي أن تكون عليه.

الحوار والإيجاز

يجب أن يكون الحوارُ موجزًا. تقولُ بوين.

نحنُ، في العادة، نشيدُ بكل ما هو مختصر، ولا يقتصر الأمر على الحوار، بل على السرد والمشاهد والوصف وحجم العمل.

في زمن مواقع التواصل الاجتماعي، زمن الـ 140 حرف والـ 15 ثانية، يصعب عليك، قارئًا، ألا تقدّر فضيلة الإيجاز، ويصعب عليك، كاتبًا، أن تحافظ على انتباه القارئ، وأن تستبقي على اهتمامه. يتطلب الأمر منك براعة حقيقية حتى تبقيه مشدودا من حواسّه جميعها لقراءة سطرٍ آخر لك.

استخدمت إليزابيث بوين لفظة "brief" في قاعدتها الأولى؛ يجب أن يكون الحوارُ موجزًا. ومثل بوين يقول هاري بنغهام "أبقِ الأحاديث قصيرة".

أعتقدُ بأن كلمة "موجز" ليست دقيقة تمامًا، إذ يمكنُ أن يقرأ المرء حوارًا من أسطر قلائل، ويشعر - رغم ذلك - بأنه أمضى أوقاتًا طويلة في الملل، كما في المثال (1).

المثال (1)

افتح الباب يا عمرو. أنا زيد!

أهلا زيد.

أهلا عمرو.

أهلا بك.

سعدتُ بلقائك.

وأنا أيضا.

كيف حالك؟

الحمد لله، وكيف حالك أنت؟

بخير تفضّل بالدخول.

عشت..

في المثال (1) نرى حوارا يتألف من 39 كلمة فقط، ولكن يمكنُ اختزالها إلى جملة سردية واحدة من أربع كلمات مثل "تبادل زيدٌ وعمرو التحية".

الإيجاز، كما نعرف، هو أحد عناصر الأسلوب الفعّال. على الأقل كما وضعهما وليم سترنك وإي. بـ.ي. وايت في كتابهما الشهير "عناصر الأسلوب"6.

لا يمكنُ بأيّ حالٍ أن نقول بأن الحوار في المثال (1) كان طويلاً، من حيث الحجم، ولكنه كان مملا من حيث التأثير. يشعر قارئه بأنه أمضى زمنا طويلاً في قراءة هذه الكلمات القليلة.

يحيلنا ذلك إلى ما ذكرته إليزابيث بوين حول ضرورة ألا يتحوّل الحوار إلى نقلٍ حرفيّ لمحادثات الناس في الواقع، لأن الحياة "مخففة" والرواية "مكثفة".

إذا قارنّا المشهد في المثال (1) بالجملة السردية التي تستطيع اختصاره ببساطة (تبادل زيدٌ وعمرو التحيّة)، فهو بالتأكيد يفتقرُ إلى الاختصار المطلوب.

ولكننا نجد في حالاتٍ أخرى، أن الحوار يمتدّ لمساحات أكبر ومع ذلك لا ينفكّ يشوّق قارئه للمزيد، انظر المثال (2).

المثال (2)

- قطعته من دالية صادفتني في الطريق، سأزرعه لك على الباب، وفي أعوام قليلة تأكل عنبا.

- أهذا وقته يا أم سعد؟

- وأخذت تربط شالها الأبيض حول رأسها، كما تفعل دائمًا حين تكون منصرفة إلى التفكير بشيءٍ آخر، وقالت:

- قد لا تعرف شيئًا عن الدالية، ولكنها شجرة معطاءة لا تحتاج إلى كثيرٍ من الماء. الماء الكثير يفسدها.. تقول كيف؟ أنا أقول لك. إنها تأخذ ماءها من رطوبة التراب ورطوبة الهواء، ثم تعطي دون حساب.

- قضيبٌ ناشف.

- إنه يبدو كذلك، ولكنه دالية.

الحوار في المثال (2) المقتبس، بتصرّف، من رواية (أم سعد) لغسّان كنفاني، يتألف من 84 كلمة، أي أنه يتجاوز ضعف الكلمات في المثال (1)، ولكنه مع ذلك مكثّف ومنحوت على نحوٍ جيّد، فيه حيوية ملموسة، عوضًا عن قيمته الفنية المستمدة من رمزيته؛ فما يبدو ظاهريًا مثل جدلٍ عقيمٍ حول القضيب الناشف/الدالية، له إسقاطاته الدلالية على أسئلة الجدوى، حسّ المبادرة، وكيفية النظر إلى الأشياء، ويتمّ إسقاط ذلك كلّه على كيفية تبنينا للقضايا الحقوقية عمومًا، والقضية الفلسطينية في هذا المثال.

لا يمكنُ القول قطعًا بأن على الحوار أن يشكّل نسبة قليلة من الرواية مقارنةً بالسرد. والحقيقة أنه يمكن أن توجد روايات تتألف في معظمها من حوارات، وتكون مع ذلك روايات جميلة وجاذبة. مثل روايتيّ (هما، العصفورية) لغازي القصيبي، (كانت السماء زرقاء) لإسماعيل فهد إسماعيل، و(الرجع البعيد) لفؤاد التكرلي وغيرهم.

باختصار؛ الاختصارُ بذاته ليس غاية، بل وسيلة. والمطلوب ليس كتابة الحوار بأقل قدرٍ من الكلمات، بل الانتقاء النوعي لتلك الكلمات بالشكل الذي يحقق لها حضورها الفاعل في صناعة المعنى.

الحوار إضافةٌ لمعرفة القارئ

يقول كيرت فونيغت:

"إن كل جملةٍ لابد أن تحقق أحد أمرين: إما أن تكشف عن شخصية، أو تدفع بالحدث"[7].

لا أعتقدُ بأن الجملة الحوارية مستثناةٌ من هذه القاعدة عمومًا، ففي حالة لم يحقق وجود الحوار إضافة للمعرفة الحالية للقارئ - سواءٌ من ناحية الحبكة أو الشخوص - فسيكون حضوره في العمل مجّانيًا، وفائضًا عن الحاجة.

تقول إليزابيث بوين:

"يجب على الحوار أن يدفع بالحبكة، وأن يعبّر عن الشخصية. ويجب ألا يكون الحوار ناقلا للأفكار، حبًا بالأفكار وحدها؛ فالأفكار تكون مسموحة فقط عندما تعطي مفتاحًا لفهم الشخصية التي تعبّر عنها".

في العادة، تكون الكتابة الحوارية واحدة من أفضل وأبسط الأدوات الفنية التي يملكها الكاتب لكي يلفتَ انتباه القارئ إلى معلومات وحقائق ضرورية، بشكلٍ ينجو به من التقريرية والتلقين، كما نرى في المثال (3).

المثال (3)

التفت الرجل نحوهم دون أن يبرح مكانه وقال بصوتٍ خشن عميق تردد بقوة في أنحاء البهو الذي توارت جدرانه العالية وراء ستائر وطنافس:

- أرى من المستحسن أن يقوم غيري بإدارة الوقف.

وتفحص وجوههم مرة أخرى، ولكن لم تنم وجوههم عن شيء. لم تكن إدارة الوقف مما يغري قوما استحبوا الفراغ والدعة وعربدة الشباب، وفضلا عن هذا فإدريس الأخ الأكبر هو المرشح الطبيعي للمنصب، فلم يعد أحد منهم يتساءل عما هنالك. وقال إدريس لنفسه "يا له من عبء! هذه الأحكام لا حصر لها، وهؤلاء المستأجرون المناكيد!". أما الجبلاوي فاستطرد قائلاً:

- وقد وقع اختياري على أخيكم أدهم ليدير الوقف تحت إشرافي.

عكست الوجوه وقع مفاجأة غير متوقعة، فتبودلت النظرات في سرعة وانفعال، إلا أدهم فقط غض

بصره حياء وارتباكا، ولاهم الجبلاوي ظهره وهو يقول في عدم اكتراث:

- لهذا دعوتكم..

تفجر الغضب من باطن إدريس، فبدا كالثمل من شدة مقاومته، ونظر إليه إخوته بحرج (...)

- ولكن يا أبي.

قاطعه الأب ببرود وهو يلتفت نحوهم:

- ولكن؟!

- ولكنني الأخ الأكبر.

- أظن أنني أعلم ذلك، فأنا الذي أنجبتك.

في المثال (3) المقتبس - بتصرّف - من رواية (أولاد حارتنا) لنجيب محفوظ نرى أن الحوار يضيف إلى معرفة القارئ الحالية؛ إنه يراكم مجموعة من المعلومات دون أن يضطر محفوظ إلى تلقينها للقارئ.

نراه، مثلا، يكشف خصائص الشخصيات ودوافعها الداخلية؛ يظهر شخصية الجبلاوي كإله، وإدريس الذي سقط في السخط وأدهم رقيق الطبع، وغيرهم.

إضافة إلى ذلك، فقد ساهم الحوار في خلق الصراع وتأجيجهِ نفسيًا، والصراعُ كما نعرف هو المحرّك الأساسي للحبكة، والدافع الحقيقيّ للحدث.

المثال (3) يحقّق الغرض من الحوار بحسب بوين من ناحية كشفِ طبائع الشخوص ودفع الحبكة إلى الأمام.

في أحيانٍ أخرى، تتطرّق الرواية إلى مناطق معرفية ليس لها علاقة مباشرة بالحبكة أو بالشخوص؛ تواريخ، وقائع، حقائق علميّة. أمورٍ كهذه يصعبُ جدًا أن تكون مقبولة في السّرد، لأن من شأنها أن تحوّل الرواية إلى محاضرة، وتفقدها حميميّتها. يأتي الحوارُ هنا بصفته منقذًا للكاتب، فهو يسمح بوجود معلومات فلسفية ودينية وتاريخية، دون أن يحسّ القارئ بأن الكاتب يمارس عليه دور الأستاذ.

انظر المثال (4).

المثال ((4

..- كما أمر الإمبراطور يا أبت، بإحراق كتبه وبإحراق كل الأناجيل التي بأيدي الناس عدا الأربعة المشهورة.. ولكن ما الذي تقصدهُ يا أبتِ، بحكمة آريوس؟

..- إنني أدرك يا هيبا، معنى دراستك اللاهوت في الإسكندرية. وأعرف كل ما علموك إياه هناك، وكل ما أعلموك به من أمر آريوس وآرائه التي يعدونها هرطقة. ولكنني أرى الأمر من زاوية أخرى، زاوية أنطاكية إن شئت وصفها بذلك، فأجد أن آريوس كان رجلا مفعما بالمحبة والصدق والبركة. إن وقائع حياته وتبتّله وزهده كلها تؤكد ذلك. أما أقواله، فلستُ أرى فيها إلا محاولة لتخليص ديانتنا من اعتقادات المصريين القدماء في آلهتهم.

نرى في المثال (4) المقتبس - بتصرّف - من "عزازيل" يوسف زيدان، أن الحوار يحتملُ نقاشًا في اللاهوت والفلسفة والتاريخ، وهو ما لا يطيقه السرد. وأن القارئ يمكن أن يتقبّل هذا الكمّ الثقيل من المعلومات، إذا وصلته عن طريق التنصت على حوارات الشخوص، ولكن من غير الوارد أن يتقبّل المعلومة نفسها إذا حاول المؤلف تلقينه إيّاها.

الشيء نفسهُ نراه في المثال (5).

المثال (5)

قال بابـي أن هناك توترات بين شعبهم)الطاجيك(فهم أقلة، وبين شعب طارق)الباشتون(، فهم الطائفة العرقية الأكبر في أفغانستان. قال بابـي "أحسَّ الطاجيك دائما بالاستخفاف والاستصغار، وأن ملوك الباشتون قد حكموا هذه البلاد لأكثر من مئتين وخمسين عاما.. ليلى، وحكم الطاجيك فقط تسعة أشهر في عام 1929.

فسألته ليلى: "وأنت هل تشعر بالاضطهاد.. بابـي؟.«

نظف بابـي نظارته بقميصه، ثم قال:

»بالنسبة لي فإن ذلك هراء، وأخطر هراء على الإطلاق. كل هذا الكلام عن أنني من الطاجيك وأنك من الباشتون وأنه من الهازارا وبأنها من الأوزبك.. كلنا أفغانيون، وهذا كل ما يهم. ولكن عندما تحكم مجموعة، مجموعة أخرى لفترة طويلة، يصبح هناك تحدٍ وازدراء. هذا ما يكون وهذا ما حدث دومًا.

وبالمثل، نرى في المثال (5) المقتبس من رواية "ألف شمس مشرقة" للروائي خالد حسيني، قابلية الحوار العالية لكي يتضمن معلومات في السلالات والأعراق والتاريخ وربما شيئًا من الوعظ السياسي. أمورٌ كهذه يصعب أن تذكرها في السرد دون أن تتورّط في التنظير.

الحوار والواقعية

تؤكد إليزابيث بوين أنّ على الحوار الروائي أن يختلف بشكلٍ جوهريّ عن الحوارات التي نتداولها في الحياة الواقعية. إذ "يجب ألا يحتوي على الكلمات الروتينية في الحوارات العادية". وألا يبدو الأمر كما لو أنّ الكاتب قد نقل الكلام نقلاً من واقعِه المعاش، لأن الحياة - كما تذكرنا بوين - مخففة، والرواية مكثفة.

وبحسب نانسي كريس، يختلف الحوار الخيالي عن الحوار الواقعي بكونه مصقولاً بواسطة الضغط، أو كبح التصاريح، أو التركيز 8.

من الصعب ألا يتثاءب القارئ مللا وهو يقرأ حوارًا واقعيًا مثل: (مرحبا. أهلا. كيف حالك. بخير، وأنت؟ بخير. دوم)، حواراتنا الفعلية، على الأرض، مثقلة بكلماتٍ كهذه. إنها مترهلة وفاترة وفائضة عن الحاجة. من غير المعقول أن نطالب القارئ بأن يقتّر هذه المسحة الواقعية (بإفراط) إذا كتبت حواراتك على هذا النحو.

والسؤال هو: هل يفترض بالرواية أن تكون ورقة كربون عن الواقع؟ هل يجدر بالكاتب أن يخلص إلى الواقعية إلى الحد الذي يحوّله من خالقٍ إلى ناقل؟

أعتقدُ بأنّ الرواية، لو كانت ورقة كربون عن الواقع، لما قرأها أحد. إنّ جاذبية الرواية تكمن في كونها "تأويلاً" للواقع، وليست مرآة له، ولو كان الروائي مجرّد ناقل للواقع، لانتفت الصفة الفنية عن الرواية.

الرواية تكثّفُ الواقع وتعيدُ ترتيبه، تزيلُ منه الزوائد والأطراف، تصقله، ثم تضعه أمام عينيّ القارئ ليراه.

يقول ماركيز:

"إن رواية جيّدة ما هي سوى نقلٍ شعريّ للواقع"9.

وإذا كان الهدف من الرواية هو الوصول إلى الحقيقة، عن طريق اختلاق الأكاذيب، كما يرى بول أوستر 10 وآن لاموت 11 وآخرين، فهذا يعني أن الإخلاص المستميت للواقعية يعني خيانة الطبيعة الفنية للنّص الروائي.

هذا لا ينفي حاجة الرواية إلى الحبل السرّي الخفي الذي يشدّها إلى الأرض. لأن "التخيّل ما هو إلا أداة لبلورة الواقع، والواقع دائمًا هو مصدر الخلق"، على حدّ تعبيرِ ماركيز 12.

يقول هاري بنغهام:

"القرّاء المعاصرون يتوقعون من الحوار أن يبدو طبيعيًا، لا مسرحيًا"[13].

في المثال (6) قمتُ بتجربة مع ابني ذي الستّ سنوات، ودخلتُ معه في محاورة حول ما يعتقد بأنه "الضربة الشمسية"، ثمّ قمتُ بتفريغ الحوار ليظهر - تقريبًا - على النحو التالي:

المثال (6)

- محسن.

- هه.

- هل للضربة الشمسية صوت؟

- طبعًا لها صوت.

- كيف؟

- لأنّ.. لأنّها.. لما تأتي وتخرج النار.. الصور.. الصوت.. لما تأتي عند الأرض.. رض..)يسعل..(كأن الصوت ينفجر.

- هذه هي الضربة الشمسية؟

- مم..

- ما هي؟

- ماذا؟

- الضربة الشمسية تصدر نارًا؟

- ايه.

- تقصد بأن الشمس تضربنا؟

- محسن.

- ايه. الشمس تضربنا.

بالنسبة لي، فهم الطفل لما يفترض أن تكون عليهِ الضربة الشمسية؛ شمسٌ تنـزل من عليائها من أجل ضربنا وتأديبنا، هو فهمٌ شعريٌّ جدًا، وميثولوجيٌّ إلى حدٍ بعيد، وسيكون من دواعي بهجتي أن أكتب عنه في مشهدٍ روائيّ، مثلاً.

ولكنني، على جميع الأحوال، لا أستطيع أن أضع الحوار كما حدث فعلاً. سوف أتصرّف فيه إلى الحدّ الذي يحافظ على طبيعيّته وقابليته للقراءة. كما في المثال (7).

المثال (7)

- قل لي، يا محسن، هل للضربة الشمسية صوت؟

رفع رأسه عن الورقة ونظر إليّ، لا يزال قلم التلوين الخشبيّ الأزرق في يدِه، بدا مأخوذًا بسؤالي وهو يردّ بثقة:

- طبعًا.

نظرتُ إليه دون أن أعلّق؛ أستحثّه لقولِ المزيد، وضع القلم من يده وصارت ذراعاه تلوّحان في الهواء، عيناه تبحلقان وهو يشرح:

»عندما تنـزل الشمس من السماء لضربنا، إنها.. إنها تضربنا بالنار! ثم.. ثمّ يحدث صوت انفجار كبير: بم! هكذا!

المثال (7) هو تحويرٌ روائيٌّ للمثال (6)؛ إنه خلاصة الفرق بين الرواية والواقع. فهو تأويلٌ واستخلاصٌ ونحتٌ لمشهدٍ مهلهل. ومع ذلك، حافظ المثال (7) على مسحة من الطبيعية التي تبقيه

وثيق الصلة بواقعه، من خلال تأتأة الصغير وترددّاته (إنها.. إنها) و(ثم.. ثمّ)، هذه الترددات، إذا ما أبقيناها قيد السيطرة وفي حدّ المعقول، تزيد من قدرة الحوار على الإقناع، دون أن تزعج عين القارئ.

إن الدرس الأوّل في كتابة الحوار الرواني، هو أن نَعي طبيعته المراوغة. فهو مكتوبٌ بفنية تتعمد إظهاره بشكلٍ غير فنّي، بشكل واقعيّ، وأرضي، وغير متقن.

الحوار والعفوية

يقولُ إرنست همنغواي:

"عند كتابة الرواية، يجب على الكاتب أن يخلق أشخاصًا أحياء؛ أشخاصًا وليس شخصيات! الشخصية هي كاريكاتور"[14].

ما الذي يجعل بعض الشخصيات الروائية تبدو أكثر حقيقية من مؤلفيها؟ كيف أصبح شيرلوك هولمز، زوربا، سامسا، غرنوي، جان فلجان، فرانكشتاين، روبنسون كروزو.. أشخاصًا حقيقيين يعيشون في وجداننا الجمعي، نتجادل بشأنهم ونستحضر أقوالهم في المجالس ونتذكّر وجوههم كما نتذكر أصدقاء عرفناهم في حياة أخرى؟

التحدّي الأكبر بالنسبة لك هو أن تخلقَ شخصيّة حية، أو شخصًا حيًّا على حدّ تعبير همنغواي. شخصية قادرة على أن تنطبع في وجدان قارئها وتصبح جزءًا من وعيه وذاكرته. شخصية يتجادلُ الناس بشأنها، يحاولون فهم دوافعها، وتأويل أفعالها، يتعاطفون معها أو يبغضونها. شخصية تقلقهم.

الحوار هو أحد الأدوات التي يمتلكها الروائي لتحقيق ذلك، مع علمنا بأنّ هذه الأداة وحدها لا تكفي لصنع شخصية حيّة. ولكنّها مع ذلك قادرة على إنعاش حضور الشخصيات وإظهار طبائعها وجعلها أكثر بشرية.

وفيما يتعلّق بالقاعدة الرابعة لإليزابيث بوين: حول ضرورة أن يتسم الحوار الروائي بالعفوية، فإن المثال (8) يحقق ذلك.

المثال (8)

جلستُ مع صادق وحسن وعَبد وقلت لهم إنني سأبقى في صيدا أسبوعين أو ثلاثة وربما أكثر إلى أن يتحسن وضع عمي. اعترض عَبد:

- عنده جدّتي وعمّتي عِز وزوجة عمي. نحن أيضًا نحتاجك!

علق صادق ساخرًا:

- عبد يحتاج الرضعة كل ثلاث ساعات، يا حرام لن يحتمل!

لكزه عبد في كتفه وقال دون أن يبتسم:

- هاهاها. دمك خفيف!

زجرتهما. قال حسن:

- لا تشغلي بالك. سندبّر أمورنا.

قلت:

- حسن يعرف كيف يعد لكم وجبة سريعة. إن أمكن يا حسن، أو تشتري لهم ما يأكلونه. صادق مسئول عن ترتيب البيت وعبد يغسل الصحون.

- يوميًا؟!

- نعم يوميًا! لأن صادق سيترّب البيت يوميا وحسن سيدبر لكم الطعام يوميًا!

قال عبِد:

- والغسيل؟

- أحضروه معكم في نهاية الأسبوع فأغسله وأكويه.

- ولماذا لم تكلفي بابا بأية مهام؟ هذه تفرقة.

- استحِ من حالك. أبوك يعمل في المستشفى من طلعة النهار حتى الليل.

عاد عَبِد للتبرّم:

- سنموت من الجوع. نعيش أسبوعين على المعكرونة والرز والبيض والبندورة المقلية؟ حسن لا يعرف غيرها.

- يا عبِد، الله يرضى عليك، عندك خمستاشر سنة. مطلوب تكف عن الزنّ والولدنة وتسمع كلام صادق وحسن.

- كمان!

- ولو سمعت أنك تشاجرت مع أي منهما سأقاطعك!

- كأنني إسرائيل!

في المثال (8) المقتبس من "الطنطورية" استطاعت رضوى عاشور من خلال الحوار أن تظهر الكثير من طبائع الشخصيات (عبد المدلل المتبرّم، حسن المسئول، الأمّ مدبرة الأمور)، بالإضافة إلى ما حمله الحوار من أجواء بيتية محببة، مليئة بالمناكفة ولا تخلو من الطرافة. الأهمّ، أن الحوار بدا عفويًا وطبيعيًا وخاليًا من الافتعال، مثل كلامٍ متبادل بين أشخاص حقيقيين، لا شخصيات مختلقة.

في العموم، ينبغي أن يتضمّن الحوار حسًا بالتلقائية والعفوية، أن يبدو مثل كلامٍ متبادل بين مجموعة أشخاص، وليس كلمات متكلفة أدبيًا بين مجموعة من الدّمى. لا أحد يحبّ رؤية الخيط الذي يستخدمه ممثل مسرح العرائس في تحريك عرائسه، هذا الخيط يعوق دخول القارئ إلى العالم الروائي. إننا نتعثر بـه.

إن جانبية الحوار تكمن في خاصّيته هذه؛ أنه لا يبدو مثل كتابة أدبية، بل تشعر معه بأنك شخصٌ خفيّ، متنصّت، يتجسّس على محادثات الآخرين.

تقولُ آن لاموت:

"من المبهج أن تصل إلى حوارٍ أثناء القراءة. إنه تغيير حقيقيّ في الإيقاع، من الوصفِ والشرح وكل تلك الكتابة؛ فجأة تجد أشخاصًا يتكلّمون".

والكلامُ هو لغة من مستوى آخر. إنه تردّدٌ موجيّ مغاير، وثبة من مقامٍ موسيقي إلى مقام آخر أبسط وأخف. إنه - في الغالب - عفويّ وغير متكلّف، ويخاطبُ الأذن دون وسيط.

ومع ذلك، لا ينبغي التعامل مع العفويّة كشرطٍ عام للحوارات. الأمر يتفاوت بحسب الشخصية. تخيّل مثلاً أنك تريد كتابة حوار بين مجموعة أكاديميين، أو محامين، أو مثقفين، أو رجال دين، أو سفراء، أو ملوك! سوف تصطبغ اللغة بالتكلّف والرسمية طبيعيًا.

الحوار والحبكة

الحبكة هي سلسلة الأحداث التي تتكوّن منها الحكاية، إنها طريقة الحكاية في الحدوث داخل اللغة.

تقولُ بوين: "الحبكة هي الأسلوب؛ إنها فعل اللغة، ولغة الفعل". وبعبارة أخرى: الحبكة هي رصد ما يحدث.

"الحبكة هي قصّة"، تشرح بوين، وينبغي على الحبكة أن "تدفع الرواية نحو هدفها" و"ألا تكفّ عن التقدم إلى الأمام"[15].

ومع ذلك يميّز **إي. أم فوستر** بين الحبكة والقصّة:

"دعونا نعرّف الحبكة. لقد عرّفنا القصة بأنها سردٌ من الأحداث المرتبة زمنيًا. الحبكة - أيضًا - سردٌ من الأحداث، مع التركيز على الكارثة. "مات الملك ثم ماتت الملكة" هي قصّة. "مات الملك، ثم ماتت الملكة حزنًا" هي حبكة"[16].

إن الطريقة التي تتجلى فيها الحكاية داخل اللغة، هي الحبكة، وهي المسئول الرئيسي عن مهمة المحافظة على القارئ وتشويقه، فلا يكفي بأيّ حال أن تصنع شخصيات جذابة ومثيرة للفضول، بل ينبغي أن يحدث لها أمرٌ ما. هذا الأمر الـ"ما" هو الحبكة.

تتكشّف أحداث الرواية بطريقتين؛ إما بالكتابة المشهدية، أو بالكتابة السردية. لإيضاح الفرق بين الاثنين، انظر الجدول التالي:

الكتابة المشهدية	الكتابة السردية
تقدم خطوة أخرى نحوها.	
- "توقّف!"	
صاحت به، التقطت المزهرية من الطاولة أمامها:	حاول مهاجمتها، فقذفت عليه مزهرية.
- "لا تقترب."!	

ضحك، يدهُ تحكّ بطنه العاري. قال:

- "هذا مثير".

إن الاختيار بين الأسلوبين يعودُ إلى ما أسميه "السلطة التقديرية للروائي".

في العادة، الكتابة المشهدية هي الأقرب إلى القارئ، لأنها تتضمن تأثيرات صوتية وبصرية جانبة. ولكنّ الأمر يعود إلى جوهرية الحدث وأهميّة تفصيله، والتوقيت المناسب لمعالجته. فمن غير الممكن أن يُمشْهِد الكاتب جميع أحداث روايته، وإلا أرهق القارئ. يُفترض - من وجهة نظري - أن تتمَشْهد الأحداث الأساسية فقط.

فيما يتعلّق بالحوار، فهو جزءٌ حيويّ من الكتابة المشهدية، مع أنّ بالإمكان صناعة مشهد كامل دون أن تتبادل الشخصيات كلمة واحدة فيه.

وإذا ذُكرت محادثات الشخصيات ضمن السّرد، فهي تكون بمثابة اقتباس. وللاقتباس تأثيرٌ معاكس لتأثير الحوار، فالحوارُ يعملُ عادة على تسريع وتيرة العمل، وتسهيل تدفق القصة. الاقتباس، في المقابل، يبطئ عملية التدفق ويسمحُ بمزيدٍ من التأمّل. كما في المثالين (9)، و(10).

المثال (9)

لقد أعطاني أبـي وصيّة في سنواتي الغضّة والشابّة، ومنذُ ذلك الحين وأنا أقلّبها في رأسي: "كلما شعرت برغبة في انتقادِ أحدهم" قال لي "فقط تذكّر بأن جميع البشر في هذا العالم لم تتح لهم الامتيازات التي تملكها».

المثال (10)

.. وفجأة همس صوت خشن في رأسي: "من أجلك، ألف مرّة ومرّة". حسن عدّاء الطائرة الورقية صاحب الشفةِ الأرنبية.

في المثال (9) المقتبس من رواية "غاتسبي العظيم" لفيتزجيرالد، والمثال (10) المقتبس من رواية "عدّاء الطائرة الورقية" لخالد حسيني، نرى بأنّ اقتباس كلمات الشخصيات داخل المتن السردي له تأثير مختلف عن وضعها في سياقٍ حواري. فالاقتباس له طبيعة منتخَبة، مصطفاة، وقوته التأثيرية عالية، وهو هنا لا يكشف عن حقيقة، أو يدفع بحدث، بل يساهم في صناعة المزاج العام للرواية.

في أحيانٍ أخرى، يُكتب الحوار معشّقاً بالسرد، بحيث يتخلل المشهد المتن السّردي، ويتخلل السّرد البناء المشهدي، ويمكننا أن نستخدم في هذه الحالة مصطلح "الحوار المسرود"17، كما في رواية (العمى) لجوزيه ساراماغو.

انظر المثال (11).

المثال (11)

يجب إيجاد حلٍ لهذا المأزق الكريه، فأنا لا أستطيع احتماله ولا التمادي في ادعاء العمى. فكّري في عواقب الأمر، فسوف يحاولون بالتأكيد تحويلك إلى عبدة لهم، خادمة عامّة وضيعة، ستكونين رهن إشارة ونداء كل منهم، سيطلبون منكِ إطعامهم، تغسيلهم، وضعهم في السرير وإيقاظهم في الصباح، وعليكِ إيصالهم من مكان إلى آخر، أن تنظفي لهم أنوفهم وتكفكفي دموعهم. سيوقظونكِ من النوم، سيوبّخونكِ إذا تأخرتِ عليهم. كيف بوسعكِ، أنتِ على الأخصّ، أن تتوقع مني الاكتفاء بالنظر إلى هؤلاء البائسين؟

يلعب الحوار الروائي دورًا فاعلاً في دفع الحكايةِ و"تكثيف الحبكة"، بحسب روي بيتر كلارك[18]. يرى كلارك بأن الحوار الناجح هو الذي "ينقلنا إلى المكان والزمن الذي نختبر فيه أحداث القصّة". إنه موصّلٌ حراري ممتاز للتجربة البشرية، لأنه "يقدّم لنا صوتًا إنسانيًا" على حدّ تعبيره.

في المثال (12) المقتبس، بتصرّف، من رواية (حكاية صفيّة) للروائية الكويتية ليلى العثمان، نرى مثالاً حيًّا على قدرة الحوار على تكثيف الحبكة ودفع الحدث إلى الأمام.

المثال (12)

ارتمت صفية قرب أمّي لتحتمي بها، لكن أبـي انتزعها بعنف وهي تصرخ:

- يُمّه الله يخليكِ فكّيني منّه.

لا حول ولا قوّة لأمّي غير الرجاء:

- الله يهديك يا بو هلال، اترك البنت.

لكنّه تمكّن منها، حملها وهي تعافر بين يديه، وبقلب انقشعت منه الرحمة ألصق قدميْها على التاوة المستعرة بنارها حتى رائحة شوائهما وصراخ أختي يستعر.

- يا ويلك من ربّ العالمين.

لعلع صوت أبـي المكروب:

- كم مرة قلتُ لكِ لا تتركيها تخرج إلى الشارع؟

في المثال (12)، تبدو الحوارات بمثابة الدماء التي تتدفق في شرايين الحكاية. إنها تكشفُ عن طبيعة شخصية الأم والأب، عجز الأخ وتمرّد البنت. ولكنَّ الأهم، أنها تمهد لطبيعة الصراع الذي تدورُ حوله الرواية، والصراع هو المحرّك الحقيقي لأيةِ حبكة.

إن حيوية الحوار تكمنُ في قدرته العالية على إنعاش الحكاية، فهوَ صمّامُ الأمان ضد إملال القارئ. ينصح الرواني والسيناريست الأمريكي إلمور ليونارد الكتّاب بأن "يزيلوا الأجزاء التي يميل القرّاء إلى تجاوزها". فهو يفترضُ دائمًا أن القارئ ملول ونافد الصبر، ومع ذلك فهو يقول "أراهن بأنّك لا تستطيع تجاوز قطعة حواريّة"19.

إذن، ما هي المسطرة المعيارية التي تستخدمها لاختبار جدوى حواراتك وضرورتها، ولتعرف إن كان ينبغي المحافظة عليها، أو التخلّص منها؟ أنا شخصيًا أحبّ ما أسمّيه: مسطرة برون-زاني.

يقولُ برون-زاني:

"الحوار الذي لا يدفع القصة إلى الأمام، أو يضيف إلى جوّ العمل، أو يمتلك سببًا قابلا للتعريف لوجودِه أصلا (مثل بناء الشخوص)، يجب عدّه غير ضروري، وعليه يجب إزالته"[20].



الحوار والشخصيات

بالإضافة إلى الدور الذي يلعبُه الحوار في "تكثيف الحبكة"، ودفع الحكاية إلى الأمام، فإن مهمّته الجسيمة الأخرى هي المساهمة في تكوين الشخوص.

تستغرق عملية بناء الشخصيات معظم صفحات الرواية، فهي رصدٌ متواصلٌ للتحوّلات النفسية والفكرية والاجتماعية والجسدية التي تختبرها شخصياتك. إنها سيرورة حركية موجّهة، تنضجُ بهدوء، من خلال التراكم المعرفي الذي يحدث في ذاكرة القارئ، صفحةً بعد صفحة.

قد تكون الشخصيّة مكتملة جزئيًا في ذهن المؤلف، ولكن انكشافها التدريجي أمام القارئ يستغرق عشرات أو مئات الصفحات، وحيويّة الحوار تكمن في قدرته على كشفِ الخواص النفسية والسلوكية وأنماط التفكير لكل شخصية في العمل.

تقول إليزابيث بوين:

"أثناء الحوار، تواجه الشخصيات بعضها بعضا. المواجهة بذاتها هي مناسَبة. وكلّ واحدة من تلك المناسَبات التي تحدث بطول الرواية، ذات فرادة. فمنذُ المواجهة الأخيرة، تغيّر أمرٌ ما، تطوّر أمرٌ ما. ما يتمُّ قوله هو نتيجة أمرٍ ما قد حدث. في الوقتِ نفسه، ما يتمُّ قوله هو بذاته أمرٌ يحدث، وهو ما سيتركُ نتيجة في النهاية"[21].

عُد إلى المواجهة التي قرأناها في المثال (3) المقتبس من رواية نجيب محفوظ (أولاد حارتنا). عُد إلى الرواية واقرأ المشاهد اللاحقة؛ المواجهات بين إدريس وأدهم، وبين إدريس والجبلاوي، وبين الجبلاوي وأدهم. سلسلة من التطوّرات تتكشّف خلال الحوارات، وتشكّل بذاتها أحداثًا.

تقولُ بوين:

"الحوار هو الوسيلة المثالية لإظهار ما هو موجودٌ بين الشخصيات. إنه يبلوِر العلاقات. ويُفترضُ بهِ - مثاليًا - أن يكون فعّالاً إلى الحد الذي يجعل التحليل والشرح للعلاقات بين الشخصيات، أمرًا غير ضروري"[22].

وبالعودة إلى المثال (3)، لن يكون نجيب محفوظ مضطرًا، بعد كتابة المشهد الأوّل، للتأكيد بأنّ العلاقة بين إدريس وأُدهم ستكون متوتّرة وعدائية، مثلاً.

تقولُ بوين:

"الحوار يعطينا الوسيلة لتجسيد سيكولوجية الشخصيات. يفترضُ به أن يجنبنا عناء شرح الخصائص العقلية. كل جملة في الحوار يجب أن تصف للشخصية المتحدثة"[23].

وبالمثلِ، يقول **ستيفن كينغ**:

"الحوار المكتوب ببراعة سوف يظهر ما إذا كانت الشخصية ذكية أو حمقاء، صادقة أو مراوغة، ممتعة أو جادة"[24].

لا يكفي، على سبيل المثال، أن تصف شخصية بالذكاء والظرف، بل يجب أن يظهر الحوار ذكاءها، أو ظرفها. والحقيقة أن الأفضل هو ألا تصف الشخصية إطلاقًا، وأن يتولى الحوار هذه المهمة بالنيابة عنك.

وكمثالٍ على ذلك، نذكرُ في رواية "الحبّ في زمن الكوليرا" لـ غابرييل غارسيا ماركيز ما قالته فيرمينا داثا لعاشقها بعد أن طلبها للزواج: "أوافقُ على الزواج منك إن أنت وعدتني بألا تجبرني على أكل الباذنجان". إن سطرًا كهذا يكشفُ الكثير عن الطبيعة الطفلة والبسيطة لفيرمينا داثا، وعن عدم فهمها لما يعنيهِ الزواج. ولعل كاتبًا أقل دراية من ماركيز كان سيكتفي بأن يصف فيرمينا داثا بأنها "طفلة، ساذجة، وغير ناضجة".

المثال (13) نموذج آخر لقدرة الحوار على كشفِ طبائع الشخصيات بدلاً من تقريرها:

المثال (13)

.. ومن القمّة تطلّعا إلى دائرة خضرة الحديقة المحاطة من كل الجهات بغمامة ضباب كثيفة ضاربة إلى البياض.

- ماذا يوجد فيما وراءها؟ - سألتْ.

- سحب.

- وفيما وراء السحب؟

- لا أدري.

- ربّما يسكن هناك من يراقبنا. هل حاولت الخروج من الحديقة؟

- لا. أعرف أنه غير مقدّر لنا الخروج إلى ما وراء الخضرة.

- وكيف تعرفُ ذلك؟

- أعرفه.

- مثلما تعرف الأسماء؟

- أجل.

المثال (13) الذي استقيناه من رواية جيوكندا بيللي (اللامتناهي في راحة اليد) يحكي قصّة الرجل الأوّل والمرأة الأولى؛ آدم وحوّاء.

يظهر هذا المقطع الحواري، مثلا، أن حواء كانت ملحّة كثيرة الأسئلة، وفضولية، تمهيدًا لجعلها الطرف الذي سيبادر بأكل الثمرة المحرّمة من "شجرة المعرفة". وأيضًا نكتشفُ من خلال الحوار بعض المعلومات بطريقةٍ أبعد ما تكون عن التلقين، مثل أن آدم يعرفُ، بشكلٍ حدسي، ما هو مقدّر وما هو لا، وأسماء الأشياء.

يفترضُ بالحوار أن يكشف الشخصية للقارئ، من الناحية الثقافية والاجتماعية، العرقية والدينية، النفسية والعاطفية. إنه عاكسٌ لدوافعها ورغباتها ومخاوفها. ولا يُشترط أن يحدث ذلك بشكلٍ مباشرٍ أو مقصود من قبل المتحدث نفسه، فقد يكشفُ الحوار عن الشخصية أكثر مما تريد الشخصيةُ أن تكشفه عن نفسها.

تقول إيدورا ويلتي:

"على الحوار ألا يكتفي بإظهار ما يريد المتكلم كشفه عن نفسه، بل يجب أن يتضمن شيئًا عن المتكلم لا يعرفه هو، ولكن الشخصيات الأخرى تعرفه"[25].

أو يعرفهُ ولكنّه يخفيه، كما في المثال (14).

المثال (14)

قبل أسبوع قالت له صفية، وهما في منزلهما في رام الله:

- إنهم يذهبون إلى كلّ مكان، ألا نذهب إلى حيفا؟

وكان عندها يتناول عشاءه، ورأى يده تقف تلقائيا بين الصحن وبين فمه. ونظر نحوها بعد برهة فرآها تستدير، كي لا يقرأ شيئا في عينيها، ثمّ قال لها:

- نذهب إلى حيفا.. لماذا؟

وجاءهُ صوتها خافتًا:

- نرى بيتنا هناك. فقط نراه.

وأعاد لقمته إلى الصحن وقام فوقف أمامها. كان رأسها يتكئ على صدرها كمن يريد أن يعترف بذنب غير متوقّع. فوضع أصابعه تحت ذقنها ورفع رأسها فإذا بعينيها تنضحان بدموعٍ غزيرة، فسألها بحنوّ:

- صفية.. بماذا تفكّرين؟

وهزّت رأسها موافقة دون أن تقول شيئا، فقد عرفت أنه يعرف، وربما كان هو الآخر يفكّر طوال الوقت بذلك وينتظرها أن تبادئ كي لا تشعر بأنها - كما كانت تشعر دائمًا - هي التي ارتكبت تلك الفجيعة التي شجّرت قلبيهما معًا، فهمس بصوتٍ مبحوح:

- خلدون؟

واكتشف على التوّ أن ذلك الاسم لم يلفظ قط في تلك الغرفة منذ زمنٍ طويل، وأنهما في المرات القليلة التي تحدثا عنه كانا يقولان هوَ..

في المثال (14) المقتبس من رواية "عائد إلى حيفا" لغسّان كنفاني، نرى مثالاً لما ذكرته إيدورا ويلتي، عن الحوار الذي يكشفُ للمتكلّم أكثر مما يريد أن يكشف عن نفسه؛ صفيّة، تحت حجة رؤية بيتها القديم، تبحثُ في الحقيقة عن ابنها "خلدون" الذي تركته في البيت ليلة فرارها. والزوج اكتشف بأنه كان يفكّر بابنه لسنواتٍ ولكنه انتظر أن تبدأ صفية بالسؤال حتى لا يشعرها بأنه "يلومها" على تركِه. وأن الاثنين اتفقا ضمنًا طوال سنوات على ألا يذكر اسم ابنهما الذي فقداه ليلة فرارهما. أمورٌ كثيرة تكشفت للشخصيات والقارئ معًا من خلال مشهدٍ حواريٍ من صفحةٍ ونصف.

وفي المثال (15)، المنتخب من رواية "بؤس" للروائي الأمريكي ستيفن كينغ، تقوم الممرضة المجنونة آني ويلكس باختطاف كاتبها المفضّل - بعد إنقاذه من عاصفة - وحبسه في منـزلها لكي

يصبح حيوانها الأليف الذي يكتبُ لها كل الروايات التي تشتهيها.

من خلال الحوار يظهر ستيفن كينغ إلى أيّ حدٍ لا يعرف المجنون بأنّه مجنون.

المثال (15)

- آني، هل يمكنك أن تخبريني بأمرٍ واحدٍ فقط؟

- بالطّبع يا عزيزي!

- لو كتبتُ هذه القصّة لكِ..

- الرواية! واحدة جميلة وعظيمة مثل الروايات الأخرى؛ ربّما أعظم!

أغمضَ عينيه للحظةٍ ثم فتحهما:

- حسنًا، لو كتبتُ هذه الرواية لكِ، هل ستدعينني أرحل عندما أنتهي منها؟

لوهلةٍ غطت وجهها سحابة من عدم ارتياح، لكنها ما لبثت أن نظرت إليه بتمعّن وحنو.

- أنت تتكلم وكأنني أحتفظ بك سجينًا هنا يا بول.

لم يقل شيئا، واكتفى بالنظر إليها.

- أعتقد بأنه عندما ستنتهي من كتابتها، لا بدّ أنك ستكون.. ستكون قادرًا على مقابلة الناس من جديد. أليس هذا ما تريد سماعه؟

- هذا ما أردتُ سماعه، نعم.

- حسنًا، بصدق! أعرفُ بأن الكتّاب يملكون ذوات متكبّرة، ولكنني أعتقد بأنني لم أفهم أن ذلك يعني جحودًا أيضًا.

توجد في كل إنسان تلك المنطقة العمياء المجهولة تمامًا بالنسبة إليه، يراها الآخرون ولا يراها هو.

ولا أعتقد بأن على الشخصيات الروائية أن تختلف بهذا الشأن. ففي كلّ شخصية منطقة مظلمة يمكن أن يساهم الحوار في كشفها للقارئ وللشخصيات الأخرى على حدّ سواء.

في المثال (15)، مثلا، نرى إلى أيّ حدٍ تجهل الشخصية المجنونة جنونها. إن بناء الشخصية، وإظهار طبيعتها غير السوية، أنجزه ستيفن كينغ من خلال الحوار.

وجديرٌ بالذكر أن ننوّه بأن "ما تقولهُ الشخصيات والطريقة التي تقوله بها يتركان انطباعا قويًا في القارئ"، ففي حال وجود تعارض بين أفكار ومشاعر الشخصياتِ، وبين كلامها الظاهر في الحوار، سيفترض القارئ - وبغياب أي دليلٍ آخر - أن الانفعال الظاهر هو الصحيح. إذ يمكن أن تشعر الشخصية بالغضب، ولكنها مع ذلك تظهر عدم الاهتمام. في هذه الحالة، يجب على الكاتب أن يظهر للقارئ الشعور الحقيقي، إلى جانب الكلام الظاهر26.

يقول ستيفن كينغ:

"عندما يكون الحوار صحيحا، فنحن نعرف. وعندما يكون خاطئًا، فنحنُ نعرف أيضًا. إنه يضرب في آذاننا مثل آلة موسيقية سيئة الضبط"[27]

وبالنسبة إليه، فإنّ مفتاح كتابة حوارٍ ناجح هو "الصدق"، الأمر الذي يعني أن تستنطق الشخصية بأمانة، وأن تعطي كل شخصية صوتها الصحيح؛ أن يتكلم الوغد كالأوغاد، والسيّد النبيل كالسادة النبلاء، الطفل كالطفلِ والكهل كالكهل والمجنون كالمجنون والملك كالملك.

تقولُ **نانسي كريس**: "على الرغم من أن المزاج الفردي هو أهمّ ما يحدد ما تقوله الشخصية، إلا أنه ليس الوحيد"، وترى بأن العوامل التي تؤثر في الحوار هي: العِرق، الخلفية العائلية، المنطقة، الجنس، التعليم، والظروف التي تكتنف المشهد الحواري28.

ولعل أحد أفضل ما قيل بهذا الصدد هو ما قالتهُ **آن لاموت**:

"تذكّر بأنّ عليك أن تكون قادرًا على التعرّف على كل شخصية من خلال ما تقوله، كل شخصية يجب أن يكون لها صوتٌ مختلف عن الأخرى، ويجب ألا يكون لجميع شخصياتك صوتك أنت"[29]

ويتجلى ذلك، ببراعة لافتة، في المثال (16).

المثال (16)

نمَّ فمُ المحامي سليمان عن ابتسامة استهانة سارع لمداراتها. العائلات الكويتية الكريمة تتحاشى كل

ما له علاقة بانتشار الفضيحة. سكت برهة كمن يجسُّ نبض محدّثه. لهذا السبب قصدناك شخصيًا عسى أن نتوصل لتسوية ترضي الطرفين. تسوية حول ماذا. أصدر سعود زمجرة غضب، تشبّث المحامي بصبره. قصدناك لهنا من أجل حسم مسألة تطليق السيدة عهود أخت الدكتور سعود. لم أتأخر إجابتي. الزواج وكذلك الطلاق كلاهما أمره مرهون بالسيدة عهود. تجسّدتْ حيرة المحامي على وجهه لحظة رفع سعود صوته غاضبًا. اسمع يالبدون أنت حقير وعهود حقيرة مثلك. أومأتُ برأسي مستهينًا. الحمد لله.

في المثال (16) المقتبس من رواية "في حضرة العنقاء والخلّ الوفيّ" للروائي الكويتي إسماعيل فهد إسماعيل، ورغم أن الكاتب كتب حوارهُ مسرودًا، وتجنّب كلمات "قال فلان" و"أردف فلان"، إلا أن بوسع القارئ أن يتبيّن بسهولة من قال ماذا. إن تمايز الأصوات وفرادتها لكل شخصية تُغني الروائي حتى عن ذكر اسم الشخصية قبل استنطاقها.

الرواية نصّ ديموقراطي، إنها عالمٌ تتجاورُ فيه الأصوات جميعها، تتفق وتختلف، تتواشج وتتنافر، تتصارع وتتلاقح أيضًا. والكتابة الحواريّة الجيّدة هي التي تكفل تلك الديموقراطية الصوتية لجميع شخصيات العمل.

يرى عبد الرحمن منيف أنّ على الكاتب أن "يفصل نفسه عن لغة عمله؛ لأن القرّاء يرون الشخصية عبر الكلمات التي تقولها، والأفعال التي تقدم عليها، مما يتطلب أن يضع الكاتب مسافة بين لغته الخاصة ولغة شخصياته"30.

وقبل انتقالنا إلى الفصل التالي، تذكّر بأنك "كلما عرفت شخصياتك بشكلٍ أفضل، كلما كنت أقدر على رؤية الأشياء من وجهة نظرها"31.

اعرف شخصياتك. اعرفهم بشكلٍ حميم، وهذا لا يتحقق بالنظر في الكتب، بل بالخروج إلى العالم والالتقاء بالناس والاستماع إليهم.

تذكّر دائمًا بأن الكاتب محترفُ إنصات. إنه يستقبل الترددات الموجيّة للعالمِ، يمتصّها، ثم يستخرج منها عصير الكتابة.

الحوار والوصف

الكتابة الوصفية، هي الكتابة التي تحوّل الرواية إلى تجربة حسيّة لقارئها. إنها أداة الروائي لكي تتحوّل القراءة إلى حياة.

إنها كتابة التفاصيل، ومخاطبة الحواس، واستفزاز الذوق والشمّ والعين والوجدان. ومن دون وصف، ستكتب الرواية بشكلٍ تقريري، بارد، يشبه أخبار الجرائد المحايدة.

يرتبط الحوارُ بالكتابة الوصفية من خلال الاعتراضات السردية، الشارحة، التي تهدفُ إلى وصف نبرةِ الصوت ولغة الجسد.

والسؤالُ هو: متى يكون الوصفُ ضروريًا للحوار، ومتى يكون زائدًا؟ متى يساهمُ في صناعةِ المزاج العام، أو الجوّ العام، للمشهد، ومتى يساهم في قتلِ هذا المزاج وتقويضه؟

يقولُ جيمس جي. كيلباترك:

"الكتّاب الجيّدون لا يوسخون جملهم بالقمامة الظرفية. إنهم لا يحملون لافتات تقرأ عليها (ضحك)، و(تصفيق). محتوى الحوار يجب أن يقترح المزاج العام"[32].

وبعبارةٍ أخرى، فإن طبيعة الكلام في الحوار يجب أن يفرض عليك جوّ العمل، يجب أن يحزنك وأن يفرحك أيضًا.

يرى ستيفن كينغ، بأنه يفترض بك ككاتب ألا تكون مضطرا للتأكيد على نبرة صوت المتكلم وإيقاع كلامه في الحوار. إذ من خلال اللغة، والظرف المكاني والزماني، يمكنك أن تعرف بأن الشخصية كانت تتحدث بسرعة، تهمس، أو تصرخ.

كما في المثال (17).

المثال (17)

- يا جدو..

- أُسكتي.. إسمعي كلامي، وإياكِ تقاطعيني تاني.

- يا جِتّو، أنا كنت بوضّح لحضرتك.

- توضّحي لحضرتي. توضّحي إيه. واحدة زيّها تترك عَيّلة زيّك وهيّ عندها سبع سنين، عيّلة يتيمة. قال إيه، علشان تعمل خزعبلات مشهود لها.. مشهود لها..

- يا جِتّو، أرجوك.. إنت عارف إنها تركتني غصب عنها، لمّا إنت أجبرتها على كده. وعارف إنك حاصرتها علشان تطردها من البلد، وهدّدتها بتلفيق قضية تقضي بسببها عمرها في السجون..

- أُسكتي يا حيوانة.. إيه الجرأة دي.. بتتجرأي عليّ أنا.. عليّ أنا..

في المثال (17) المقتبس من رواية (ظل الأفعى) ليوسف زيدان، يسمع القارئ بسهولة إيقاع أنفاس الجدّ المتلاحقة، وتعالي صراخه كلما استمر النقاش أكثر، مقابل النبرة الصوتية الهادئة للحفيدة التي تحاولُ امتصاص غضبته دون أن تخضع له. لم يكن يوسف زيدان مضطرًا، هنا، إلى الإشارة إلى هزة الرأس وتلويح اليد وارتجاف الشفة وارتفاع نبرة الصوت. يستطيع القارئ أن يرى ذلك كلّه من خلال الكلام وحده.

ومع ذلك، في حواراتٍ أخرى، يستشعر الكاتب تلك الحاجة إلى الإشارة إلى تحرّكات الشخصية، لغة جسدها، ونبرة صوتها.

يغنيك السياقُ أحيانًا عن الشرح، وفي أحيانٍ أخرى، يسهم الشرح في إنعاش المشهد وإضفاء بعض الحيوية عليه، كما في المثال (18).

المثال (18)

- تُب عن فعلتك أولاً..

هززتُ رأسي إيجابًا:

- سأفعل يا أبانا.. ولكن..

- صلِّ لأبينا المسيح عشرين مرّة.. وللعذراء..

ابتسم القس ابتسامة تشي بانتهاء الطّقس:

- ولكن.. هل ستخرج النحلة من رأسي يا أبانا؟

بدا على وجهه الاستغراب. واصلت موضّحا:

- عندما جريتُ هاربًا من منـزل إينانغ تشولينغ.. لحقت بـي نحلة..

بدا على وجهه الاهتمام، هز رأسه يحثني على المواصلة.

- كنت أجري وطنينها يقترب من أذني.. فزعتُ..

أخذت أضرب الهواء حول وجهي شارحا للقسّ ما حدث.

- حاولت أن أبعدها.. ولكنها كانت مصرّة على شيءٍ ما.. ارتطمت بأذني..

ضربتُ أذني بإصبعي مواصلا مشهدي التمثيلي.

في المثال (18) المقتبس من رواية (ساق البامبو) للروائي الكويتي سعود السنعوسي، نرى حضورًا حيويًا للغة الجسد متخلّلةً الحوار، منذ نظرة القسّ وحتّى الحركات التمثيلية للبطل (هوزيه ميندوزا)، على عكسِ المثال (17)، حيثُ اكتفى يوسف زيدان بالكلامِ المتبادل بين الجدّ وحفيدته.

ونرى في المثال (19) نموذجًا آخر لذلك.

المثال (19)

"إي خطيّة، هاي گلبها محروگ. تره گلب الأم غير شِكِل. بعدين هاي ثكلى بابا«

شدّد سعدون على مخارج الحروف وهو يقول:

- »ثكلى" ثكلى يا نديمي. ما سامع الثكلى شتگول لابنها؟

ثمّ فتح راحة يده اليمنى ورفعها قليلاً وأغمض عينيه. كانت هذه الحركة إيذانًا بأن الشعر سيحضر. قال بصوتٍ أعلى قليلاً:

»يا قرحة القلبِ والأحشاءِ والكبدِ

يا ليت أمّك لم تحبل ولم تلدِ

لما رأيتك قد أدرجتَ في كفنٍ

مطيّبًا للمنايا آخر الأبدِ«

تأخر البيت الثالث، فسأل نفسه "شلون بعدين؟"، سكت لثوانٍ ثم أعاد البيت الثاني مرة أخرى ليساعده في التذكّر. وضع يده على جبينه ثمّ عثر على ما كان يبحث عنه، فرفعهما من جديد:

»إي، إي..

أيقنتُ بعدك أني غير باقيةٍ

وكيف يبقى ذراعٌ زال عن عضُدِ؟«

في المثال (19) المقتبس من رواية "يا مريم" للروائي العراقي سِنان أنطون، كان للكتابة الوصفية، من خلال لغة الجسد متمثّلة في رفع الإصبع ووضع اليد على الجبين مثلا، مفعول السحر في إضفاء مسحة طبيعية على المشهد.

من الأمثلة السابقة (17) و(18) و(19)، يتبيّن بأن الإيقاع، والسياق، يحدّدان حاجة النصّ إلى التفاصيل المشهدية. ففي سياق شجار كما في مثال ظل الأفعى، لم يكن زيدان بحاجة لأيما إشارة تتعلق بتحركات وإيماءات شخصيّتيه. ولكن في مشهديّ "ساق البامبو" و"يا مريم" مثلا، أضفت مثل هذه الشروحات الوصفية الكثير من الحيوية على المشهد.

الحوار إراحةٌ لعين القارئ

يكتبُ الحوار عادةً بشكلٍ عمودي، الأمرُ الذي يعني وجود فراغاتٍ في الصفحة. العينُ، في العادة، تبحثُ عن الفراغ، وترتاح إليه؛ لأن 60 - 65% من سكّان العالم أشخاصٌ بصريّون33، والفراغات التي تتخلل قطع السرد الغليظة تصبح جذابة بصريًا، لمزيدٍ من القراءة.

ترى الروائية الأمريكية إيديث وارتون، بأنّ من الضروري أن يُحفظ الحوار للحظاتِ الذروة في الحكاية، وأن يعتبر بمثابةِ الرذاذ الذي يسبق موجة ضخمة من السرد سوف تتحطّم على الساحل، حيثُ يقفُ القارئ34.

حيث يعمل الحوار - في هذه الحالة - على تطريةِ جفاف العمل وجمود تدفقه الحكائي، لأن دخول صوت بشريّ آخر، بخلاف صوت الراوي، له أثر السحر في استجلاب التنوّع المطلوب.

فالحوار هو بمثابة "الدماء التي تجري في الشرايين وتمدّ الرواية بالحياة"، كما قالها منيف.

لغة الحوار

كثيرًا ما يُسأل الروائي عن (موقفه) من كتابةِ الحوار باللهجة المحكيّة؛ هل تؤيّد أم تعارض؟

إن طلب (موقف) من هذا النّوع لهو أمرٌ غريب، لأن اتخاذ (موقف) ما، يتعلّق عادة بالقضايا الأخلاقية والسياسية (ما هو موقفك من حلّ الدولتين، مثلاً)، وليس القضايا الفنيّة والجماليّة.

أعتقدُ بأن المواقف المسبقة التي يتخذها الكاتب (مع أو ضد) تناقض جوهر الكتابة الإبداعية، لأن الكتابة الحقيقية هي كتابة اكتشاف وتجريب، ولا يمكنك أن تجرّب إذا كنت تُقصي بعض الاحتمالات الممكنة.

في كتابـي هذا تعمّدتُ أن أستخدم نماذج كتبت بالفصحى وأخرى كتبت بالعاميّة، لأنني أقفُ في صفّ "النموذج الناجح"، ولا يعني هذا التّعسكُرَ في خندقٍ بعينه.

يمكننا أن نخوض في جدل الفصحى واللهجة إلى الأبد، ولكن المسألة باختصار هي أننا قرأنا حوارات مكتوبةً بالفصحى، وأحببناها، كما قرأنا حوارات مكتوبة باللهجة، وأحببناها. والعكس أيضًا صحيح.

وكما ذكرنا في بداية الكتاب، إن أيّ نقاشٍ إبداعي أو جمالي لا يحدثُ على أرضية "الصواب والخطأ"، بل على أرضية "السبب والنتيجة"، وهو الأمرُ الذي لا ينتبه إليه المتزمّتون من الفريقين.

وعليه، أعتقدُ بأن الكتابة بالفصحى، أو بالعامية، أو بلغة ثالثة وسيطة، أو بالمزج بين الاثنين، كلّها (خيارات) فنيّة متاحة للكاتب، وبصفتها خيارات، فإن من الضروريّ أن نتوقف قليلاً للتعرّف على طبيعة المكاسب والخسائر الفنية المترتبة على هذه الخيارات.

أولاً: الحوار بالفُصحى

سُئلَ **غابرييل ماركيز**: "لماذا تولي اهتمامًا ضئيلاً بالحوارِ في كتبك؟". فقال:

"لأن الحوار باللغة الإسبانية ليس الأسلوب المثالي. قلتُ دائمًا إن هناك في هذه اللغة فجوة واسعة بين الحوار المحكي والمكتوب. إن الحوار بالإسبانية المناسب للحياة الواقعية ليس صالحًا بالضرورة للاستخدام في الرواية، لذلك فإننا قلّما نستخدمه"[35].

وبالمثل، تقولُ **إيزابيل الليندي**:

"يجب أن أكون حذرة جدا مع الحوار، لأن كتبـي تترجم إلى خمس وثلاثين لغة. من الصعب أن

تترجم الحوار. اللهجات تتغيّر ويصبح الكتابُ قديمًا. أنت لن تعرف أبدًا كيف يمكن ترجمة حوارات شخصيّاتك إلى الرومانية، إلى الڤيتنامية. لهذا لا أستخدم الكثير من الحوار، وما أستخدمه، أحاول أن أبقيه بسيطًا"[36].

وتقولُ آن لاموت:

"الحوار المكتوب باللهجة متعبٌ للقراءة. إذا كان بوسعك أن تقوم به ببراعة، فهذا جيّد. إذا كان الكتّاب الآخرون سيقرؤون عملك ويطرون على استخدامك للهجة، فافعلها. ولكن تأكّد من أنك تقوم بالأمرِ على نحوٍ جيّد"[37].

يبدو أن استشعار الفجوة بين الفصحى واللهجة ليس حكرًا على العرب! ماركيز، الليندي، اثنين من عظماء الرواية في العالم، يتحفظان على كتابة الحواراتِ ويبقيانها بأقلّ قدرٍ ممكن، لأن اللهجة تبدو غير ملائمة، ولأن الفصحى تبدو أكثر مما يجب.

اللافت أنّ تحرّج الاثنين من استخدام اللهجة كان من منطلقٍ فنيّ، ولم يكن موقفًا لنصرة "اللغة" كما يبدو الأمر بالنسبة لكثيرٍ من الكتّاب العرب، الذين يتخذون موقفًا شبه ديني، وعروبيّ، لسؤالٍ فنّي، ينتمي إلى سياق جمالي.

إنّ الامتياز الذي يتحقّق للكاتب، في حالة كتب حواراته بالفُصحى، واضحٌ وبسيط: تصبحُ الرواية مفهومة وواضحة لعددٍ أكبر من النّاس. الخسائر أيضًا واضحة: إنك تفقدُ جزءًا من الخصوصيّة المكانيّة والحميميّة البيئيّة للشخوص.

ولا يمكنُ بأي حال القول بأن الفصحى أقدر من اللهجة على القول وإيصال المعنى. فأحيانًا يكون العكس هو الصحيح.

يقول إبراهيم عبد القادر المازني:

"إن في اللهجات العامية ألفاظًا وعبارات مملوءة قوةً أو جمالًا أو قدرة على الإبانة، كثيرًا ما يكون من العسير الاهتداء إلى ما يؤدي معناها أو يعادلها في القوة أو الجمال أو القدرة من اللغة العربية، وهذا على الرغم من أن لغتنا العامية لغات أو لهجات شتى، وأنه ليس بينها واحدة استوفت أوضاعها واستقرت على حد مضبوط، وأسوق للقارئ مثلًا واحدًا يغني عن غيره على الرغم من بساطته:

في سنة 1917 كنت يومًا عند صديقي الأستاذ العقاد فمر ببيته غلمان يغنون بأبيات منها:

يا واد أنا بدي أبوسك بس أبوسك! واطرب واحظى بكؤوسك، رق شوية!

فتساءلنا عن "بس أبوسك" كيف تكون العبارة عنها باللغة العربية؟ ولا أدري كيف حلّ هو هذه العقدة، ولكن الذي أدريه أني أنا قد انتهيت إلى اليأس من القدرة على حلها"[38].

إنّ كتابة الحوار بالفصحى تعني التفريط بجزءٍ من الخصوصيّة المكانية والبيئية للرواية. يجبُ على الكاتب أن يعوّض عنها من خلال أمورٍ أخرى. كما في طنطوريّة رضوى عاشور، مثلاً.

أمّا القول بأنّ الحوار الفصيح يُفقدُ الشّخصيات حقيقيّتها وقدرتها على الإقناع، فهو رأيٌ فيه نظر. إذ يمكنُ أن يكتب الحوار بالفصحى ومع ذلك تبقى الشّخصيات حقيقية وقابلة للتصديق.

أعتقدُ بأننا نميل لأن ننسى بأنّ الرواية هي "بنية"، أي أنّها عالمٌ مغلقٌ له قوانينه الخاصّة. بمجرد أن يدخل القارئ إلى هذا العالم، فهو يخضع لقوانينه، وإذا كانت الحوارات الفصيحة هي أحد عناصر هذا العالم، فالقارئ مهيأ نفسيًّا لقبول ذلك. إنه يستقبلُ الأمر تلقائيًا.

حتى نفهمَ المقصود بالنص بصفته "بنية"، فكّر في ملعب كرة القدم، أو رقعة الشطرنج. إنك بمجرد أن تدخل إلى الملعب/الرقعة فأنت تخضع لقوانين اللعبة وتقبلها بلا مساءلة.

إذا كنت تريد أن تدشّن بنية روائية شديدة القرب من الواقع، من خلال الحوارات المحكيّة، فهذا أمرٌ جميل وجدير، ولكن القول بأنّ الفصحى تصادر حقيقية الشّخصيات ومصداقيّتها يعني - بالنسبة لي - نسف أدب نجيب محفوظ وغسان كنفاني والكثير من العظماء الذين قرأتُهم دون أن يخطر لي، للحظة، بأن شخصياتهم غير حقيقيّة.

وفي جميع الأحوال، حتى لو كتبت حواراتك بالفصحى، يجب على لغة الحوار أن تتخفف من المجازات والاستعارات التي نجدها في المتن السردي، وأن تجيء بمستوى لغوي مختلف، درجة لونية مغايرة، تردّد موجي جديد.

يقول المصري **محمد ربيع**:

"الفصحى قادرة على إيصال المعنى إلا في حالات نادرة جداً. وإن كنت أكتب الحوار بها، فإني أراعي الفارق بين اللغة المحكية، وإن كانت فصيحة، واللغة المكتوبة الفصحى. ومنها الميل إلى الجمل القصيرة والتقافز بين الأفكار والاستطراد الذي قد يكون مخلاً. وبالطبع هناك ما نطعِم به الكلام أثناء الحوار من تعبيرات موجهة إلى من نحاوره".

تذكّر بأن الحوار هو "الجزء الصوتي" أو "المسموع" من النّص الروائي، وهذا يتطلّب تبسيطه بقدرِ الإمكان حتى يصل إلى مستوى اللغة المحكيّة.

يقولُ عبد الرحمن منيف:

"لأن الحوار هو الطاقة المحركة التي تدفع الأحداث إلى الأمام، فإن على الكاتب أن يجد لغة شخصياته الخاصة بعيدا عن اللهجة المغرقة في محليتها، والتي تشكل حاجزا بين الرواية ومداها العربـي، وأيضا عن اللغة الفصيحة المقعرة القاموسية، كتلك التي تجري على ألسنة شخصيات المسلسلات المكسيكية المدبلجة"[39].

ثانيا: الحوار باللهجة

يقولُ العراقي سنان أنطون:

"يساهم [الحوار] في تعميق الشخصيات، ويرسم خصوصياتها وتقاطيعها بوضوح، لتكتمل أبعاد الشخصية وتصير حقيقية لي وللقرّاء، خصوصاً إذا كان بالمحكية"[40].

والصعوبة المتعلقة بكتابة الحوارَ العامي تكمنُ في:

"عدم وجود نظام خاص بها متعارف عليه. ويختلف الكتاب في الحلول والخيارات التي يفضلونها عند الكتابة. لكن لا أعتقد أن هذه الصعوبات، وهي بسيطة نسبياً، يجب أن تكون عائقاً أو ذريعة للتفريط بثراء المحكية وتنوعها"[41].

إن عدم وجود "نظام خاص متعارف عليه" يجعل الأمر برمّته عائدا إلى الكاتب. سنان أنطون، على سبيل المثال، يصرُّ على كتابة المحكيّة كما تُنطق بغضّ النظر عن أساسها اللغوي. في روايته "وحدها شجرة الرّمان" يكتب: "نمشّيلكياها" بدلاً من "نمشّي لك إياها"42.

إن كتابة الحوار باللهجة يُضفي حيويّة مكانيّة وخصوصية بيئية على الرواية. أعتقدُ بأنني أحبّ روايات سنان أنطون وفؤاد التكرلي لأسباب كثيرة أهمّها؛ أنّ أصوات شخوصها تملأ أذنيّ. ولكنّ هل كنت لأحبها إلى هذا الحد لو لم تكن اللهجة العراقية مألوفة لي، أنا الجارة الكويتية؟

لقد سهّلت قنوات التواصل الاجتماعي قدرتنا على تلقّي وفهم اللهجات المحلية. إننا نتعرّض لهذه اللهجات في تويتر وفيسبوك طوال الوقت. ومع ذلك لا يخلو الأمر من تحديات وخسائر. ولا شكّ أن بعض القرّاء سيجدون الأمر مرهقًا وبالغ الصعوبة.

بالإجمال، يستطيع الكاتب أن يفيد من "السياق" من أجل إيصال روح اللفظة إلى القارئ، إذا افترض أنها غريبةٌ عليه. انظر المثال (20).

المثال (20)

“ها أوس، شلونك ابني؟ شنو، ماكو مدرسة اليوم؟«

»لا عمّو. أكو، بس آني مريض.«

»سلامتك. شبيك عمّو؟«

»ماكو شي. چنت مريض الصبح، بس هسّه صرت زين«.

فتح أوس مزلاج الباب ونحن نمشي إلى الداخل. بعد أن أغلق الباب ورائي:

»مريض من صِدْگ، لو كلاوات؟.«

في المثال (20) المقتبس من رواية "يا مريم" لسنان أنطون، ترد لفظة محلية موغلة في الشعبية "كلاوات"، ومع ذلك يستطيع القارئ أن يتبيّن، من خلال السياق، أن "الكلاوات" هي نقيض "الصدق"، وأن يوسف يسأل أوسًا إن كان يتظاهر بالمرض أم لا.

وبالمثل، تخيّل بأنك تقرأ على لسانِ أمٍ كويتية توبّخ ابنتها: "قاعدة تتزيّنين وتتزهلقين وأنا أحوس بالمطبخ بروحي؟". يستطيع القارئ من خلال السياق أن يتبيّن بأن "التزهلق" رديف التزيّن، حتى لو لم يظهر معنى اللفظة في محرّك البحث "غوغل". وكلمة "أحوس" مثلاً، رغم محلّيتها، هي كلمة فصيحة: حاسَ القومَ: وطئهم. حاست الغارة: انتشرت. وغيره43.

يرى اللبناني إلياس خوري بأنّ "اللهجة العامية هي أحد مستويات اللغة العربية الفصيحة". ونجد في لهجاتنا المحليّة كلمات كثيرة لها أصلٌ فصيح. من كان يتوقع أن كلمة "يتحلطم" التي نسمعها من عجائزنا وأمهاتنا في الكويت، لها حضورها الملموس في معجم لسان العرب؟

إن الاشتغال على إنعاش العلاقة بين اللهجة والفصحى، بالنسبة لأي كاتبٍ مولع بالكلمات، هو متعة بلا حدّ، وأعتقدُ بأنه يجدر بنا، بوصفنا كتّابًا، أن نواصل سبر هذا الجانب من لهجاتنا، وأن ننعش الألفاظ الميتة في الفصحى، وأن نبقيها قيد المداولة والكتابة.

وكما يقولُها المغربيّ مبارك ربيع:

".. المهم أن السياق الذي يقتضي حواراً بالعامية، إنما يأتي في سياق يجعله مفهوماً على العموم، ولا يضيّع أبداً على القارئ السيرورة الحَدَثيّة".

المزج بين اللهجة والفُصحى

يرى البعض بأن على الكاتب، في حال اتخذ حوارًا فصيحًا، ألا يحيد عن الفُصحى على طول العمل، والأمر نفسهُ بالنسبة للعاميّة.

يتكئ هذا الرأي على أن "الاتساق" شرطٌ في العمل الجمالي، وهو الأمرُ الصحيح. ولكنّ حقيقة الأمر، أن بوسعك التنقّل بين اللهجة والفصحى طالما أنّك تبرع في ذلك. وكما يقول البحريني قاسم حدّاد: "تعرفُ القاعدة بشكلٍ جيّد، تكسرها بشكلٍ ممتاز!"44.

إذا أردت المزج بين اللهجة والفصحى، والتنقل بينهما بحسب المشهد وحاجته، سيكون عليك أن تنجز هذا التحوّل برشاقة لا ينتبه لها القارئ، ولا تزعج أذنه الداخليّة.

وفي جميع الأحوال، يمكنك أن تفيد من الفرقِ بين الكتابة السردية، والكتابة المشهدية، فتسرد الحوار الفصيح، وتمشهد الحوار المحكي، مثلاً.

انظر المثال (21).

المثال (21)

- بو محمد.

- سم.

- فيه موضوع مهم لازم نتكلم فيه قبل لا يوصلون الجماعة.

- خير؟

يصمتُ عبد الله للحظاتٍ، وكأنه يبحث عن الكلماتِ داخل رأسه، ثم يشرعُ يَحكي. هناك عملية جديدة، تهريب أجانب إلى السعوديّة، الاحتلال يبحث عنهم. لقد خبأناهم في بيت أبـي فواز، بدأت صحة أحدهم في التدهور منذ يومين. سوف أنطلق في الغد، يجب ألا يعرف أحدٌ بالأمر. أمّك امرأة مسنّة، قلبها ضعيف، لن تحتمل أن تعرف، ونادية أنت تعرفها، لسانها فالت..

في المثال السابق، نرى أن الانتقال بين العاميّة والفصحى قد تمّ بيسر، وأن النّص قد أفاد من جماليات العاميّة، في بدءِ المحادثة، ومن جماليات الفصحى، في نهايتها، دون الإخلال بالاتساق الضروري وجوده في أيّ عملٍ جمالي.

إن الإفادة من وجود شكلين للحوار؛ الحوار العمودي، والحوار المسرود، يسمح للكاتب بأن يفيد من الفصحى واللهجة متى ما بدا له ذلك، وبشكلٍ يخضع تمامًا لتقديره، وبحسب ما يحتاجه السياق والمحتوى الحواري.

ويلجأ كثيرٌ من الكتّاب إلى استخدام اللهجة بشكلٍ اقتصاديّ، متقشّف، بغية الحفاظ على تأثيرها "المركّز" في العمل، من خلال تطعيم السرد والمشاهد بكلماتٍ محكيّة مدقعة في الشعبية.

خلاصة الأمر، أن الحلول كثيرة، وهي كما قلنا في بداية الكتاب، تشبه عملية المفاضلة بين درجاتٍ عديدة من اللون الرمادي. الأكيد، أن الجدل بين الفصحى واللهجة ليس صراعًا بين الأبيض والأسود، وليس صراعًا يحدث في ميدان الصواب والخطأ، بل في حقل السبب والنتيجة.

ومهما تكن الأداة الفنية التي يختارها الكاتب، يجب أن يكون قادرًا على تسويغ اختياره لها، على أساسٍ فنّي محض، ودفاعًا عن جمالية العمل وقدرته على النفاذ والتأثير والإقناع.

وختامًا، جدير بالذكر أن نؤكد بأن من أصعب مهامّ الكاتب أن يخفي آثار صنعته عن القارئ؛ أن يمنحه التجربة، بدلا من أن يسلّمه فنّه.

يقول إلمور ليونارد:

"إذا كان ما قمتَ بهِ يدعى كتابةً، فأعد كتابته!"[45].

مراجع الكتاب

1 Paris Review; The Art of Fiction No. 69-Gabriel Garcia Marquez.

2 Paris Review; The Art of Fiction No. 155-José Saramago.

3 Gloria Kempton; Dialogue-Techniques and Exercises for Crafting Effective Dialogue. Writer's Digest Books. 2004.

4 Elizabeth Bowen; Notes on Writing a Novel. An Essay. http://www.narrativemagazine.com/

5 John Winokur; Advice to Writers-A Compendium of Quotes, Anecdotes, and Writerly Wisdom from a Dazzling Array of Literary Lights Compiled and Edited. Pub: Vintage. 1999.

6 William Strunk Jr and E. B. White; The Elements of Style. Pub: Penguin Books.

7 من مقدمة مجموعته القصصية: Bagombo Snuff Box.

8 نانسي كريس؛ تقنيات الكتابة الروائية)تقنيات وتمارين لابتكار شخصيات ديناميكية ووجهات نظر ناجحة.(الدار العربية للعلوم ناشرون، مؤسسة محمد بن راشد آل مكتوم. 2009.

9 غابرييل غارسيا ماركيز؛ رائحة الجوافة. حوار: بيلينيو أبوليو مندوزا. ترجمة فكري بكر محمود. دار أزمنة، الطبعة الثانية 2013.

10 Paris Review; The Art of Fiction No. 178-Paul Auster.

11 Anne Lamott; bird by bird-Some Instructions on Writing and Life. Pub: Anchor Books. 1994.

12 غابرييل غارسيا ماركيز؛ رائحة الجوافة. حوار: بيلينيو أبوليو مندوزا. ترجمة فكري بكر محمود. دار أزمنة، الطبعة الثانية 2013.

13 Harry Bingham; Guide to How to Write. The essential guide for authors.

Pub: Bloomsbury. 2012.

14 John Winokur; Advice to Writers-A Compendium of Quotes, Anecdotes, and Writerly Wisdom from a Dazzling Array of Literary Lights Compiled and Edited. Pub: Vintage. 1999.

15 Elizabeth Bowen; Notes on Writing a Novel. An Essay. http://www.narrativemagazine.com/

16 John Winokur; Advice to Writers-A Compendium of Quotes, Anecdotes, and Writerly Wisdom from a Dazzling Array of Literary Lights Compiled and Edited. Pub: Vintage. 1999.

17 ذكر مصطلح "الحوار المسرود" الروائي المغربـي مبارك ربيع في جريدة "المدن". في حوار أجراه عاصم بدر الدين (الحوار بالعامية: تحدّي الروائيين العرب.)

18 Roy Peter Clark; Writing Tools-50 Essential Strategies For Every Writer. Pub: Little Brown. 2006.

19 قواعد إلمور ليونارد العشرة للكتابة. ترجمة: أحمد العلي. موقع تكوين Takweeen.com رابط:

http://www.takweeen.com/?p=819

20 John Winokur; Advice to Writers-A Compendium of Quotes, Anecdotes, and Writerly Wisdom from a Dazzling Array of Literary Lights Compiled and Edited. Pub: Vintage. 1999.

21 Elizabeth Bowen; Notes on Writing a Novel. An Essay. http://www.narrativemagazine.com/

22 المصدر السابق.

23 المصدر السابق.

24 Stephen King; On Writing-A Memoir of the Craft. Tenth Anniversary Edition. Pub: Scribner. 2000.

25 John Winokur; Advice to Writers-A Compendium of Quotes, Anecdotes,

and Writerly Wisdom from a Dazzling Array of Literary Lights Compiled and Edited. Pub: Vintage. 1999.

26 نانسي كريس؛ تقنيات الكتابة الروائية (تقنيات وتمارين لابتكار شخصيات ديناميكية ووجهات نظر ناجحة.(الدار العربية للعلوم ناشرون، مؤسسة محمد بن راشد آل مكتوم. 2009.

27 Stephen King; On Writing-A Memoir of the Craft. Tenth Anniversary Edition. Pub: Scribner. 2000.

28 نانسي كريس؛ تقنيات الكتابة الروائية (تقنيات وتمارين لابتكار شخصيات ديناميكية ووجهات نظر ناجحة.(الدار العربية للعلوم ناشرون، مؤسسة محمد بن راشد آل مكتوم. 2009.

29 Anne Lamott; bird by bird-Some Instructions on Writing and Life. Pub: Anchor Books. 1994.

30 عبد الرحمن منيف؛ رحلة ضوء. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت. 2001.

31 Anne Lamott; bird by bird-Some Instructions on Writing and Life. Pub: Anchor Books. 1994.

32 John Winokur; Advice to Writers-A Compendium of Quotes, Anecdotes, and Writerly Wisdom from a Dazzling Array of Literary Lights Compiled and Edited. Pub: Vintage. 1999.

33 http://en.wikipedia.org/wiki/Visual_thinking#cite_ref-FOOTNOTEDeza2009526_1-0

34 John Winokur; Advice to Writers-A Compendium of Quotes, Anecdotes, and Writerly Wisdom from a Dazzling Array of Literary Lights Compiled and Edited. Pub: Vintage. 1999.

35 غابرييل غارسيا ماركيز؛ رائحة الجوافة. حوار: بيلينيو أبوليو مندوزا. ترجمة فكري بكر محمود. دار أزمنة، الطبعة الثانية. 2013.

36 ميريديث ماران: لماذا نكتب؟ عشرون من الكتاب الناجحين يجيبون على أسئلة الكتابة. مشروع تكوين للكتابة الإبداعية - الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت.2014 .

37 Anne Lamott; bird by bird-Some Instructions on Writing and Life. Pub:

Anchor Books. 1994.

38 إبراهيم عبد القادر المازني؛ فن الرواية، تصوير الريف، الحوار واللهجات العامية. جريدة السياسة الأسبوعية4 . مايو .1929

39 عبد الرحمن منيف؛ رحلة ضوء. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.2001 .

40 من حوار منشور في صحيفة "المدن" الإلكترونية. أجراه عاصم بدر الدين)الحوار بالعامية: تحدّي الروائيين العرب.(

41 المصدر السابق.

42 سنان أنطون؛ وحدها شجرة الرمان. دار الجمل، بيروت - بغداد. 2013.

43 معجم المعاني.

44 قاسم حداد؛ ليس بهذا الشكل.. ولا بشكلٍ آخر. دار قرطاس، الكويت. 1997.

45 قواعد إلمور ليونارد العشرة للكتابة. ترجمة: أحمد العلي. موقع تكوين Takweeen.com رابطhttp://www.takweeen.com/?p=819 :

انتهى


الأعمال الكاملة
t.me/kotbhm